# SIMON VOUET

HOFMALER LUDWIGS XIII.

---

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

I. SEKTION (SPECIALITÄT KUNSTGESCHICHTE)

DER

K. LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT MÜNCHEN

VORGELEGT

VON

**ALEXANDER TZIGARÀ.**

ACAD. LUDWIG MAX. BIBL.

MÜNCHEN 1896.

## Einleitung und Bibliographie.

Eine einheitliche Geschichte der französischen Malerei ist bisher nicht veröffentlicht und zwar, da sie als geschlossenes Ganzes in ihrer historischen Entwickelung noch nicht vollständig erforscht worden ist.*) Gewiss gehören dazu, ehe man eine solche Aufgabe der Verwirklichung nahe bringt, gründliche Erforschungen massgebender Künstler im einzelnen; denn wenn erst über jeden Meister die Fülle von Details, die die Persönlichkeit des Künstlers, die Charakteristik seiner Werke zugleich seiner Zeit geben, zusammengestellt sind, dann kann der Kunsthistoriker die hervorragenden Momente heraussuchen, um das einheitliche Bild zur Veranschaulichung zu bringen. An derartigen gründlichen Monographieen fehlt es zwar nicht, sie beschränken sich indes alle auf das Gebiet der Kunst des Zeitalters Ludwigs XIV., die als der Glanzpunkt und bis vor kurzem irrtümlich noch als der Ausgangspunkt der nationalen französischen Malerei betrachtet worden ist. Nicht nur die noch sehr wenig erforschten Anfänge der französischen Kunst, deren Charakter schwer zu bestimmen ist, sondern auch die dem grossen Zeitalter vorangehende und dasselbe vorbereitende Epoche, die als dessen eigentliche Gründung betrachtet werden muss, ist vernachlässigt worden, so dass die Zwischenzeit, welche die Ecole von Fontainebleau

*) Ausser der in Monographieen gefassten „Ecole française“ (2. Bd. Paris 1862) der „Hist. des Peintres“ von Charles Blanc.

von der Gründung der Académie des Beaux-Arts trennt, der Klarheit entbehrt.

Um einen Teil dieser Lücke auszufüllen, ist vorliegende, in deutscher Sprache vorläufig nur skizzierte Arbeit unternommen worden, um zu versuchen, durch die Persönlichkeit des Hofmalers Simon Vouet einen kurzen Überblick der Kunst unter der Regierung Ludwigs XIII. und seines auf diesem Gebiete so einflussreichen Ministers Richelieu zu geben.

Als urkundliches, noch nicht völlig publiziertes Material wurde für diese Aufzeichnungen folgendes teilweise benutzt:

Mss. de Nivelon, Bibl. Nat., Paris, Fonds français, suppl. No. 5529,

wo genaue Berichte über Vouets Thätigkeit und über die Entstehung der Académie des Beaux-Arts gegeben sind;

Mss. Cinq cents Colbert, Bibl. Nat., Paris, vol. 89,

welches ausser der Correspondenz der Marie de Medici daran anschliessend wertvolle Notizen über die Kunst ihrer und der nachfolgenden Zeit enthält.

Als litterarische Werke wurden benutzt:

Mariette, Abecedario et autres notes inédites, in den Archives de l'Art français von Ph. de Chennevières und A. de Montaiglon publiziert. P. 1851—1860.

Félibien, Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres. Paris 1666—1672.

d'Argenville, Abrégé de la vie des plus fameux peintres etc. P. 1762.

Lépicié, Vie des premiers peintres du Roi. Paris 1752.

Bottari, Raccolta di lettere sulla pittura . . . dei celebri personaggi dei secoli 15, 16 e 17. Milano 1822.

Bellori, Vite dei pittori moderni, Roma 1672.

Fausto Amidei, Ritrati di alcuni pittori del secolo 17 disegnati dal Cav. Ottavio Lioui, con le vite etc. Roma 1731.

de Piles, Abrégé de la vie des peintres. P. 1715.

Charles Blanc, Ecole française, Paris 1862.
Robert Dusmenil, le peintre-graveur français. Paris 1835 bis 1871.
Dussieux, les artistes fr. à l'étranger, Paris 1850.
Berger, l'école fr. de peinture, Paris 1879.
Procès verbaux de l'Académie royale de peinture, publ. par Montaiglon, Paris 1883.
Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des Membres de l'Acad. roy. de peinture et de sculpture. Paris 1854.
Archives et nouv. archives de l'art français.

## Allgemeiner Überblick der Kunst in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts. Ludwigs XIII. und Richelieu's Einfluss; Vouet und die Entstehung des „genre décoratif".

Für die allgemeine Geschichte Frankreichs sind entscheidend folgende drei Momente: die der Valois, Ludwigs XIV. und der Revolution. Diesen historisch massgebenden Epochen entsprechen auch auf dem Gebiete der Kunst eine grössere Mannigfaltigkeit, eine reichere Ausbildung und Gestaltung die während jener Zeit ihren Höhepunkt erreichen oder als Ausgangspunkt für neue tonangebende Richtungen dienen.

Unter den Valois beschränkt sich die Kunst auf die Thätigkeit der Schule der Meister von Fontainebleau, der man kaum einen nationalen Charakter zusprechen kann. Die französische Kunst ist in dieser Zeit noch völlig in dem Banne der italienischen Meister, die von ihrem Lande aus und später in Frankreich selbst ihren Einfluss geltend zu machen versuchen, während die allseitigen Versuche eines Jean Cousin als Miniatur- und Ölmaler und seiner Zeitgenossen, des Bildhauers Jean Goujon und Germain Pilon, in den Hintergrund gedrängt werden.

Franz I. versucht durch die Berufung von Künstlern wie Lionardo da Vinci (1516) und Andrea del Sarto (1520) an seinen Hof die italienische Kunst in Frankreich festen Boden fassen zu lassen; leider scheitern diese ersten Bemühungen einerseits durch die Missgunst des Schicksals (den baldigen Tod Lionardos), andererseits durch die grosse Verschiedenheit zwischen der ausgebildeten eingeführten und der noch im Anfange befindlichen einheimischen Kunst.

Ein zweiter Versuch durch Primaticio und Rosso (1530 bis 1540) ist erfolgreicher, indem die leichtere Manier dieser Künstler Einfluss und Anklang findet.

Die Dauer ist eine kurze und kann auch als Hemmung der nationalen Entwickelung betrachtet werden, indem sie die einfachen, in ihrer Art als Historienmalerei charakteristischen Versuche der François und Janet Clouet in eine leere decorative Malerei verwandelt, und wenn unter Ludwig XIII. später die eigentliche französische Schule sich bildet, ist sie anderen Einflüssen unterworfen.

Mit dem Ende der Dynastie der Valois zersplittert sich die Schule von Fontainebleau; einzelne Erscheinungen wie der hervorragende Martin Fréminets finden keine Nacheiferer. Maria de Medici versucht, die einheimische Kunst neu zu beleben durch das Heranziehen Varins, der aber flüchtend die Dekoration des Palais du Luxembourg unvollendet zurücklässt, die dann durch P. P. Rubens zu Ende geführt wird. Die nordische Malerei folgt der italienischen, denn von einer französischen kann nicht die Rede sein, da keine Meister vorhanden sind, die den nationalen Geist und seine Physiognomie wiedergeben, ohne dass sie sich diesen beiden Einflüssen entziehen können. In diesem Zustande findet der Anfang des 17. Jahrhunderts und Vouet die Malerei, die in der Folgezeit erst eine reichere und einheitlichere Ausbildung erhält. Vouet bildet den Anfang einer Reihe, die durch die Brüder Le Nain,

den vielseitigen Sitten- und Volkskünstler Jacques Callot, Poussin, Lorrain, Le Sueur, Le Brun, Mignard und später Boucher fortgesetzt wird und in welcher der einheimische Charakter vorwiegend ist, während die noch fühlbaren Einflüsse allmählich in den Hintergrund treten, um im Laufe des Jahrhunderts gänzlich zu verschwinden.

Von Voltaire an und lange nach ihm verstand man unter dem Zeitalter Ludwigs XIV. das ganze 17. Jahrhundert, und alles, was Bedeutendes geschaffen, wurde seinem Einflusse zugeschrieben. Das Schlagwort Voltaires „Le grand siècle" hatte die Geschichte gefälscht, indem man ihm auf dem Gebiete der Kunst sowie auf dem der Litteratur Künstler und Werke zuschrieb, die bei genauerer Betrachtung der Daten kaum oder gar keinen Zusammenhang mit Louis XIV. haben, ausser nur, wenn man mit Voltaire annehmen wollte, dass die Wirkung des grossen Königs sich vor seiner Geburt und nach seinem Tode geltend gemacht hätte; denn inwiefern z. B. gehören Descartes, Pascal oder „Le Cid" von Corneille (1636 geschrieben) und in der Kunst ein Poussin, Mignard und Vouet dem Zeitalter dieses Königs, der kaum regierte, als diese Künster ihre Berühmtheit bereits errungen hatten.*)

Ohne die Verdienste Ludwigs XIV. zu verkleinern, aber um auch der Geschichte gerecht zu sein, muss man Ludwigs XIII. und vorerst seines Ratgebers Richelieu gedenken, deren Verdienste für den Aufschwung und die Bedeutung, welche Kunst und Litteratur unter ihrer Regierung erreichten, anzuerkennen sind, um so mehr, da sie für ihren Aufbau keinen festen Untergrund hatten; denn wer konnte voraussehen, wie sich in Zukunft die Kunst gestalten würde,

*) Ludwig XIV., geb. 1638, fängt an selbst zu regieren 1661 bis 1715; Descartes † 1650, Pascal 1623 bis 1662, Balzac † 1654, Scarron † 1660, Vouet † 1649, Poussin † 1665, Le Sueur † 1655, Mansart † 1666 etc.

welche beim Beginn des Jahrhunderts, zertrümmert durch die verschiedensten Einflüsse, eines bestimmten Charakters entbehrte. Gewiss hat unter dem „grand roi“ die Kunst eine ungewöhnliche Höhe und Verbreitung erreicht; das Werk ist aber nicht die Leistung eines einzelnen Menschen; nach Maria de Medici haben es Ludwig XIII. und Richelieu vorbereitet. Für die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts sind diese beiden letztgenannten Männer allein die beschützenden Mäcene der Kunst, die von nun an eine höfische ist und in der Nachzeit bleibt, durch das grosse Interesse für dieselbe, welches vom Könige ausgeht und in der hohen Gesellschaft um sich greift.

Ludwigs XIII. Passionen erstrecken sich nicht allein auf Fischerei und Jagd, wie Voltaire hohnvoll bemerkt, sondern auch für schöne Künste hat er hohen Sinn und versucht sogar selbst thätig zu sein, indem er Malstunden bei seinem Hofmaler Vouet und dessen Frau nimmt. Von den zahlreichen Aquarellen, die er von seinen Höflingen gemacht hat, ist eins im Musée de Condé in Chantilly als ein Beispiel seines Könnens erhalten geblieben. In dieser seiner Neigung zur Malerei beruft er zahlreiche Maler um sich (peintres ordinaires du roi, mit dem Range eines valet du roi), deren Aufgabe darin besteht, die neu geschaffenen Räume durch Gemälde zu schmücken; besonders wichtig ist die Stelle des „premier peintre du roi“, die Simon Vouet anvertraut wird. Als solcher hat dieser nicht allein die malerischen Aufträge des Königs zu erfüllen oder von der unter seiner Leitung stehenden Schar von Künstlern vollenden zu lassen, sondern seiner Schaffenskraft fällt auch die kürzlich entstandene Gobelinsmanufaktur zu, die jetzt ihre Entwicklungsperiode auf französischem Boden beginnt. Vouet wird nach allen Richtungen der Mittelpunkt der künstlerischen Thätigkeit, und während seiner Zeit vollzieht sich die eigentliche französische

Renaissance. Als Zeitgenossen stehen ihm zur Seite der geniale Poussin, Claude Lorrain, Valentin u. a., ohne seiner zahlreichen Schüler zu gedenken, von denen die bedeutendsten Le Sueur und Le Brun, der spätere Hofmaler Ludwigs XIV., sind. (Über die Charakteristik der Schule wird weiterhin eingehender gesprochen werden.)

Im Dienste dieser Malerschule stehen zahlreiche Stecher und Radierer, deren Bedeutung in dieser Periode ihren Glanzpunkt erreicht, während sie im 16. Jahrhundert eine ganz unbedeutende Rolle spielen. Abgesehen von dem ebenso als Stecher wie als Maler bekannten J. Callot und von Lorrain, die selbständig ihre Schöpfungen reproduzieren, gruppieren sich um Vouet junge Meister wie Michel Dorigny, François Tortebat, Pierre Daret, Lasne, Audran u. a., welche seine Werke vervielfältigen, die dadurch eine grosse Verbreitung finden. Am bedeutendsten von allen ist Claude Mellan (1596 bis 1688), der durch seine neue vereinfachte technische Manier und die dadurch erzielte grosse Wirkung eine interessante und bleibende Erscheinung für die französische und die allgemeine Geschichte der Radierkunst geblieben ist. Bereits in Rom arbeitet er für Vouet, dem er später nach Paris folgt.

Die Architektur, von deren Entwicklung die dekorative Malerei bedingt ist, erhält gleichfalls eine grosse Ausdehnung, und selten ist in Frankreich mehr gebaut worden als im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts, in dem sich ein nationaler architektonischer Stil entwickelt: Die Kuppel und die Kolonnaden werden aus Italien eingeführt, und als französisches Charakteristikum bildet sich die erhöhte durchbrochene Dachfassade, Mansarde genannt. Weit mehr Gewicht wird auf die innere Dekoration dieser Prachtbauten gelegt, die durch Anwendung von Stuccaturen, Vergoldungen und Wandmalereien dem im allgemeinen übertriebenen Luxus der

Epoche entsprechen. Nebst Salomon de Brosses, dem Architekten Maria de Medicis, Métézau, Le Muet und Le Vau ist der „premier architecte du roi“ Le Mercier, der Bemerkenswerteste. Ihm wird die Erweiterung des Louvre in seinem westlichen Teil sowie auch der Bau der Sorbonne übertragen. Für Richelieu baut er das Palais Cardinal in Paris und das Schloss Rueil sowie auch für die Marquise de Séguier d'Effiat und andere prachtvolle Schlösser, in denen Vouet und seine Schule die Dekorationen übernehmen. Selbst das unter Ludwig XIV. weltberühmt gewordene Versailles, das infolgedessen als seine eigene Schöpfung angesehen wurde, verdankt seinen Ursprung Ludwig XIII., der durch seinen Hofarchitekten Le Mercier im Jahre 1626 hier ein Jagdschloss bauen liess, an dessen Verschönerung und Erweiterung beständig gearbeitet wurde.*)

Allein die Skulptur kommt in dieser ersten Hälfte den anderen Künsten an Bedeutung nicht gleich. Ausser den dekorativen Arbeiten, die der Architektur dienten, findet man einige bescheidene Werke, hauptsächlich Porträts von François und Michel Anguier und eines Jacques Sarrazin (1588 bis 1660), der in Saint-Paul-Saint-Louis ein grosses Monument für Ludwig XIII. errichtet; so wird im stillen der Aufschwung, den die Skulptur in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts annahm, vorbereitet.

Wie man aus diesem kurzen Überblick ersehen kann, rühren meistens alle künstlerischen Impulse vom Könige her, der der Protektor und anregende Geist der Künstler ist; auf das lebhafteste wird er unterstützt in dieser Hinsicht wie auf allen Gebieten, von seinem geistvollen Minister Richelieu, dessen Einfluss die Kunst unendlich viel zu verdanken hat.

*) 1634 schenkt die Herzogin von Savoyen ihrem Bruder Ludwig XIII. vier vollständige glänzende Ameublements, die noch unter Ludwig XIV. einen der bedeutendsten Schmuckgegenstände des Schlosses bilden.

Durch ihn nehmen in Frankreich die bis jetzt nur als Kuriosität betrachteten Kunstsammlungen ganz andere Proportionen an; Richelieus reiche Kunstschätze sind die ersten, die nicht mehr als privates Eigentum betrachtet werden und deren Besichtigung jedermann freisteht: Der Anfang der modernen Museen wird dadurch gemacht. Selbst nach seinem Tode hinterlässt er die ausdrückliche Bestimmung in seinem Testament, dass seine Bibliothek und Schätze nicht nur der Familie, sondern auch dem Publikum zugänglich seien. Mit Recht konnte er auf seine Kunstschätze stolz sein, denn sie waren die bedeutendsten von ganz Frankreich, von denen noch heute im Louvremuseum zu Paris viele einen Ehrenplatz einnehmen. Um seinen Schätzen, die sich immer mehr und mehr ausdehnen, einen entsprechenden Raum zu schaffen, lässt er ein Schloss nach dem andern bauen; so entsteht nach dem Petit-Luxembourg sein Palais du Cardinal (später Palais royal), das von Sauval „la merveille et le miracle de Paris“ genannt wird. Dort befinden sich in der von Vouet und Champaigne ausgeschmückten „Galerie des hommes illustres“ fünfzig Statuen, über hundert Köpfe und Büsten, meistenteils Antike, ausserdem in anderen Prachtsälen über 500 Gemälde von Meistern wie Lionardo da Vinci (Heilige Anna, jetzt im Louvre), Andrea del Sarto (Heilige Familie, Louvre), Tizian, Veronese, Correggio, van Dyk, P. Rubens, Poussin und vielen anderen. Der kunstliebende Kardinal findet daran sowie auch an seiner reichen Bibliothek (allein über 900 Handschriften) keine dauernde Befriedigung; nachdem er dieses Schloss dem Könige geschenkt, beauftragt er Le Mercier, ein noch schöneres, nach italienischen Mustern mit grossen Galerien und Parkanlagen, wofür er selbst die Pläne entwirft, auf dem Boden seiner Väter zu Rueil zu bauen. Die schönsten Kunstschätze lässt er sich zur Ausschmückung aus Italien kommen, so unter anderen die beiden Sklaven Michel Angelos (z. Z. im

Louvre), die ihren Platz als Portaldekoration eines Hofes finden. Vereinzelt stand Richelieu mit dieser seiner Liebe zur Pracht nicht da; was er im grossen ausführen konnte, ahmte die Gesellschaft im kleineren nach. Der Luxus, vom Hofe sich ausbreitend, war das allgemeine Zeichen dieser sonst ruhigen Zeit, in welcher die blühenden und sicheren materiellen Zustände dazu beitrugen, die Galanterie und den Geschmack am Schönen zu ermöglichen und zu fördern. Einzig auf den Effekt wird alles berechnet. Der Inhalt ist meistens der Form untergeordnet, ohne aber die Originalität und das Gefühl zu unterdrücken, und in den darstellenden Künsten sowie in der Litteratur zeigt sich schon ein gewisser majestätischer und edler Geist, den man später als klassisch bezeichnet.

Ein Produkt seiner Zeit ist auch Vouet und die dekorative Kunstrichtung, die sich jetzt entwickelt. Von der italienischen Kunst, die die Maler jetzt in Italien selbst studieren, eignen sie sich das Glänzende und Oberflächliche an. Die Venetianer werden Rafael vorgezogen, die Zeitgenossen den antiken Meistern. Eine nationale Umwandlung erfahren diese Richtungen, sobald die Künstler in ihr Vaterland zurückkehren, durch die französische Gesellschaft und deren Geist. In ihrem Eifer für die Klassizität, die sie wenig verstehen und deshalb schlecht wiedergeben, missachten sie und behandeln kaum Gegenstände der zeitgenössischen Epoche. Aus dem Christen- und Heidentum, das ihnen in Italien verständlich gemacht worden ist, entnehmen sie ihre Bildermotive, ohne sich direkt an der Quelle begeistert zu haben. Infolgedessen sind auch ihre Werke inhalts- und gedankenlos und oberflächlich behandelt. Die mythologischen Fabeln, die jetzt auch in der Litteratur gern verwendet werden, sind das Lieblingsthema der Künstler, die ausser Porträt- und Historienmalerei für Altar- und religiöse Bilder bei den tra-

ditionellen Typen bleiben. Die strenge klassische Kunst und die wahre Natur werden nicht richtig erfasst und wenig nachgeahmt, so dass eine Erscheinung wie die Poussins, der die Natur und Altertümer Roms in treuer, wenn auch dekorativer Weise wiedergab, vereinzelt dasteht. Als eigentliche Verdienste dieser Schule kann man ihr die hohe Gabe der Komposition zuschreiben, in welcher die Künstler ihre italienischen Meister durch Erfindung und Eleganz der Disposition beinahe übertreffen. Dementsprechend wird das Studium des Nackten vermieden und durch reiche und üppige Gewandbehandlung ersetzt, denn ihre Gemälde sind für die hohe Gesellschaft bestimmt, deren Geschmack sie sich anzupassen haben. Dieses Feld der Dekoration ist ihnen allein freigelassen, auf dem sie eine Originalität entfalten können. Selbständig aber kann sich diese Malerei nicht entwickeln; sie hängt von der Skulptur und vor allem von der Architektur ab, und alle drei zusammen streben nach dem Effekt. Durch ihre Lage als Wand- und Deckenmalerei dem Auge ziemlich entfernt, werden die Einzelheiten vernachlässigt und die Perspektive und Formbildung verschieden, je nach dem Betrachtungspunkt. Bedauerlich ist es, dass diese Schöpfungen in ihrem ursprünglichen Zustande uns nicht erhalten geblieben sind; die Schlösser mit ihren prunkvollen Galerien sind teilweise vernichtet oder gründlich restauriert, so dass die Überreste schwerlich nach ihrer eigentlichen Wirkung beurteilt werden können.

Von den Anhängern dieser Richtung ist Simon Vouet durch seine vielfachen Schöpfungen und den ausgedehnten Einfluss der bedeutendste und wird daher mit Recht als Chef der französischen Schule seiner Zeit genannt.

# SIMON VOUET.

## Sein Leben — seine Werke.

Das Geburtsdatum Vouets wird unwiderruflich sichergestellt durch das Register der Kirche Saint Jean en Grêve zu Paris, in welchem Folgendes zu lesen ist:*)

„Du mardy neusuiesme j$^{r}$ de januier 1590. Simon, fils d'honeste homme Laurent Voüet, maistre, peintre, et de Marie Bouqueton, sa femme, demeurant rue de Billettes; les parrains honorables homme Simon Collin, qui a nommé et Mathurin Maubert, juré crieur de corps et de vins, la marine Jeanne le Sueur, femme de M. Michel Bourgeois."

Wie man aus diesem Akte ersehen kann, stammt er aus einer Künstlerfamilie;**) sein Vater wird im selben Register, das seinen Todestag angiebt, (12. März 1638) als „Peintre ord$^{re}$ de l'écurie du Roy" erwähnt. Er ist kein peintre im allgemeinen Sinne des Wortes, seine Arbeiten beschränken sich auf grobe Dekorationen für die Hoffestlichkeiten wie z. B. Fahnen bei dem Einzuge der Königin Marie de Medici und Wappen bei dem Begräbnis Heinrichs IV.***) Viel

*) Ausser bei Charles Blanc und Mariette, die auf deduktive Weise die Daten herausstellen, wird Vouets Geburtsjahr nach Félibien irrtümlich auf 1583 zurückgelegt.

**) Seine Brüder Aubin und Claude Vouet sind auch als Maler bekannt, beide haben Simon zur Hilfe gestanden; von Aubin sind die Altarbilder im Cloître des anciens feuillants und ein anderes in der Kapelle von St. Germain en Laye erhalten geblieben.

***) Aus den „Archives de l'Empire", K. K. 150, fol. 593.

konnte demnach Simon Vouet von seinem Vater nicht erlernt haben und muss indes bei einem anderen besseren Meister gearbeitet haben, denn in seinem 14. Jahre bereits begiebt er sich, nach Félibien, nach London, wo er das Bildnis einer dort ansässigen französischen Dame zu malen hat; seine Beziehungen zu England dehnen sich späterhin aus, und Karl I. bemüht sich vergeblich, ihn an seinen Hof zu fesseln. Als 21jähriger Jüngling begleitet er den Gesandten Harlay de Sansay nach Konstantinopel, wo er ein treffliches Bild des Sultans Achmed I. ausführt, eine Leistung, besonderer Anerkennung wert, da er den Sultan nur im Augenblicke der Audienz flüchtig zu sehen bekommen hat. Sein Aufenthalt dort dehnt sich nicht länger aus; schon im Jahre 1612 sehen wir ihn auf dem Wege nach Italien, wo er bis 1627 verbleibt und wo seine eigentliche künstlerische Ausbildung anfängt.

Mit ihm beginnen die französischen Maler ihre Schulung durch einen längeren Aufenthalt in Italien selbst zu suchen. Die Beziehungen zwischen beiden Ländern werden auf politischem wie auf künstlerischem Gebiete immer reger, was später Ludwig XIV. veranlasst, in Rom selbst eine französische Akademie zu gründen. Die französische Schule gewinnt bald daselbst eine gewisse Bedeutung; Vouet und Genossen hinterlassen Spuren ihrer Thätigkeit in Italien, wo die Kunst eine kritische Zeit durchzumachen hat. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts und mit dem Ableben grosser Meister wie Michel Angelo, Tizian, Veronese, tritt eine Reaktion ein: An Meistern fehlt es in der Folgezeit zwar nicht, aber an schöpferischer und genialer Kraft. Die Bologneser Schule unter den Carraccis (Bedeutendster: Annibale Carracci 1560 bis 1609) versuchen zwar durch eingehendes Studium der grossen Meister und der Natur die Kunst neu zu beleben, verfallen aber in die eklektische Manier, die sehr bald durch Cara-

vaggios Naturalismus und die charakteristische Anwendung der helldunklen Töne ersetzt wird. Eine nach allen diesen schwankenden Richtungen so ausgeprägte Darstellungsart greift um sich und Meister wie Riberra und Guercino eignen sich seine Malweise an, die durch Kontraste der Farben auf dem dunkel gehaltenen Hintergrund eine plastische Wirkung erzielt. Die Franzosen Valentin, Vouet und Poussin befinden sich in Italien bei der Gestaltung dieser neuen Schule, der sich die zwei erstgenannten anschliessen, während Poussin unbeeinflusst bleibt.

Im Jahre 1612 landet Vouet in Venedig, wo er sich dem speziellen Studium Veroneses hingiebt, von dem er sich die Breite der Composition und die freie Behandlung der Gewandung aneignet. Das grosse Gemälde „Die Anbetung der drei Könige“ in der Kapelle des Hôtel de Séguier (1638) giebt davon ein vortreffliches Beispiel. Nach einem Jahre siedelt er nach Rom über, wo er durch seinen Landsmann Valentin auf Caravaggio hingewiesen wird, dessen Technik er sich durch fleissiges Studium zu eigen macht und später in gemilderter Art in Frankreich zum ersten Male verbreitet, was zu seinem eigentlichen Verdienst gezählt werden muss. Er beschränkt sich nicht nur auf diese einzige Richtung, sondern studiert nebenbei die antike Kunst, die in seinen ernsten Werken als Staffage öfters vorkommt, wie z. B. die damals kürzlich entdeckten Gruppen der Niobiden (1583), denen er das Motiv der beschützenden Mutter entnimmt und gerne verwendet. Rafaels Madonnen machen grossen Eindruck auf den jungen Künstler, der später in Paris im ähnlichen Stil seine Heiligenbilder zu malen versucht.

Gut eingeführt durch seine Pariser Gönner, weiss er in Rom sich eine glänzende Stellung in der hohen Gesellschaft zu erobern und wird vom Kardinal Barberini (später Papst Urban VIII.) und durch den Cavalliere Cassiano del Pozzo,

von dem er mehrere Aufträge erhält, auf das lebhafteste unterstützt. Während dieses ersten römischen Aufenthalts beschränkt er sich nur auf Bildnismalerei, und malt u. a. den Cardinal Barberini (gestochen von Claude Mellan).

Wie lange Zeit er hier seinen Aufenthalt ausdehnt, kann nicht festgestellt werden, jedenfalls befand er sich dort sicher noch im Jahre 1618, wie uns durch einen in der Bibliothek der Kupferstiche zu Paris erhaltenen Stich von Claude Vignon bewiesen wird; auf demselben steht: Il Vueto da Parigi jn. Vignon designa et scul. Roma. A. 1618.

Von hier begiebt er sich 1620 auf Bitte des Herzogs von Bracciano, Don Paolo Orsini, nach Genua, wo er das Porträt der Braut des Herzogs, der Prinzessin von Piombino, Donna Isabella Appiana, und das des Prinzen Ioannes Doria zu malen, sowie die Paläste dieses Prinzen auszuschmücken hat. Ausserdem malt er noch im Palaste des Gaetano Cambiaso eine Heilige Katharina und einen David.*) In einem von hier aus am 21. Mai 1621 datierten Briefe schreibt er an den Caval. del Pozzo nach Rom, dass er leider ihm noch nicht zu Diensten stehen könne, da das unvollendete Bildnis der Prinzessin ihn noch in Anspruch nehme, und bittet zugleich um einige Empfehlungsbriefe an hohe Persönlichkeiten aus Milano, Piacenza, Parma, Bologna und Florenz, wohin er sich bei der Rückreise begeben will, um die dortigen Kunstschätze kennen zu lernen. Ob er diese Reise gemacht hat, ist nicht festzustellen, denn im September desselben Jahres befindet er sich noch immer in Genua, von wo er an Pozzo schreibt, dass er es nicht abschlagen konnte, auf Wunsch der Dorias nach San Pier d'Arena zu übersiedeln, um dort einige ihrer Bildnisse zu malen. Mit noch grösserem Ruhm und Einfluss kehrt er nach Rom zurück, wo er eine Schule ins Leben ruft,

*) Voyage de Robert de Cotte, Mss. in der Bibl. nat.

an der ausser seinen Landsmännern Charles Errard, Valentin, Stella, François Perier, Pierre Mignard, Poussin, Claude Lorrain und Mellan auch italienische Meister teilnehmen. Sein Ruf ist bereits ein verbreiteter, so dass er zahlreiche Aufträge erhält, wie z. B. das Bildnis eines früheren Gönners, jetzigen Papstes Urban VIII., mehrere Allegorieen für dessen Sekretär Marcello Sacchetto, sowie im Auftrage des Giacomo Reggio ein Altarbild, Christus am Kreuze mit Maria und Johannes, welches für St. Ambrogio in Genua bestimmt ist.*) Die grösste Ehre wird ihm 1624 erwiesen, indem er an Stelle des Antiveduto della Grammatica als Principe dell' Academia di San Luca ernannt wird, um kurz darauf abermals ausgezeichnet zu werden durch den Auftrag, in einer der Kapellen der Sanct Peterskirche einen Heiligen Chrysostom, Franz von Assisi und Anton von Padua, umgeben von einer Schar Engel, zu malen (1626). Dies sein Hauptwerk ist leider zerstört worden, als man es, wie Mariette in einer Notiz hinterlassen hat, durch Mosaik ersetzen wollte. Folgende Werke hat er noch ausserdem in Italien gemalt: Ein Abendmahl in der sechsten Kapelle der Kirche zu Loretto**), einen Heiligen St. Lucas im Palaste des Prinzen von Palestrina, eine Geburt Marias in St. Francisco zu Rippa und verschiedene andere in Galerieen und Palästen der Pr. della Rocca in Neapel und Sciarra in Rom.

Als Charakteristik für sein Können in dieser Zeit kann das Gemälde in der Galerie Sciarra gelten, in welchem durch drei Frauengestalten die drei Menschenalter personifizirt sind. Die jüngste, knieend und dem Beschauer sich im Profil zeigend, ist bereit, einen Bogen zu spannen, während die zweite in voller Kraft den Pfeil abschnellt und die dritte

*) Soprani: Vite de Pittori Genovesi, 2. Ausg. von Ratti, Genua 1768, I., pag. 443.

**) Auch bei Cochin, Voy. en Italie, I, 98.

verzweiflungsvoll zum Himmel emporblickt. Die eigenartige Komposition muss von einem Gedicht inspirirt sein. Die Ausführung zeichnet sich vor seinen späteren Bildern durch Energie und Lebenswahrheit aus, die mit der gewohnten Eleganz und Grazie verbunden sind. Leider verliert Vouet in Frankreich diesen kraftvollen Stil, um sich immer mehr Guido Renis geläufigerer und leichterer Art anzupassen.

Vor seiner Berufung nach Paris, die nun erfolgt, sei hier eingehender über seine Vermählung und im Anschluss daran über seine und seiner Frau erhaltene Porträts berichtet.

In Rom macht Vouet die Bekanntschaft der jungen Pastell- und Miniaturmalerin Virginia da Vezzo, in der schönen Stadt Velletri 1606 geboren, die er 1626 heiratet und mit der er in sehr glücklicher Ehe lebt.*) Durch ihr liebreizendes Wesen gewinnt sie später auch in Paris viele Sympathieen und spielt selbst als Künstlerin eine gewisse Rolle. Bereits vor ihrer Eheschliessung hatte Mellan ihr Bildnis in einem Stiche wiedergegeben (No. 247 seines Katalogs), auf dem man ringsum: „Virginia da Vezzo, da Velletri, Pittrice“, und darunter Qui saggia mano ha di virgina accolto | Gli ochi, la fronte, il crin co à natti suoi; | Ma se l'arte, e lo spirto ammirarvorei | Mirar le tele sue, piu qu'il suo volto“, in welchem mit Recht mehr ihre Verdienste als ihre Schönheit gepriesen werden. Durch ihr rundes Gesicht und die charakteristische Nase ist sie auf vielen Bildern Vouets, hauptsächlich als Madonna, erkenntlich. Vom Jahre 1626 ist im Cabinet des Médailles der Bibliothèque nationale zu Paris ein Medaillon erhalten, welches auf einer Seite die „Virginia Avezzo Pictrix Rom. Vovet Primogeniti Convix“ im Brustbilde als eine junge, elegante und

*) Auf dem Revers einer Medaille des Bouthemy aus dem Jahre 1640 stehen die Namen der Kinder aus erster Ehe: Francesca (später Frau Fortebat), Ioanne-Angelica (später Dorignys Frau), Laurentius, Ludovicus Renatus. Die Medaille ist dem Andenken der Mutter gestiftet.

schön coiffierte Erscheinung wiedergiebt, während auf dem Revers Simon Vouets Bild sich befindet.*) Seine Persönlichkeit wird uns bekannt durch zahlreiche Bilder, auf denen er immer als eine hübsche edle Erscheinung mit hoher Stirn, grossen, ruhig blickenden Augen, im ganzen den Eindruck einer vornehmen Natur giebt. In chronologischer Folge kommt als erstes in Betracht nach dem schon erwähnten Stich Vignons das vom „Eques Octavius Leoni Romani pictor", 1626 angefertigte und frei behandelte Porträt.**) Darauf folgt das von Lépicier 1627 nach einem Selbstporträt des Malers gestochene Bild; dann Periers Stich von 1632 (als Frontispice in Vouets Werk, Ecole des Beaux-Arts, Paris) und das feine Porträt van Dyks, leider nur durch die Kopie Roberts van Voerst erhalten (Chalcographie du Louvre). Aus den vierziger Jahren befindet sich ein Selbstbildnis des Malers in der „Galérie des hommes illustres" zu Versailles und ein anderes in Tours. In der „Salle des Crayons" des Louvre befindet sich eine kleine Zeichnung mit rotem Stift (à la sanguine), welche in sehr freier Modellierung und feinen Strichen den Kopf Vouets wiedergiebt und im allgemeinen Mellan zugeschrieben wird. Interessant und schön ist der spätere Stich des J. Lubin (1699), der Perraults Werke (hommes illustres) illustriert.***) Vouets Ruhm dringt von Rom aus über die Alpen bis nach Paris, wohin er baldigst vom König Ludwig berufen wird. Bevor er Italien verlässt, finden wir ihn noch im August 1627 in Venedig, wo er das Porträt des Roberto Strozzi und ein Altarbild in der Scuola des S. Theodoro, des Protectors Venedigs,

*) Dieselbe Medaille ist wiedergegeben bei Amidei (Ritrati etc.) und im Trésor de glyptique et num.; Méd. fr. Ire P. planche XLIII. No. 8 reproduziert.

**) Gut reproduziert bei Amidei, Pittori etc. a. a. O.

***) Auch in Sandrats teutscher Acad. 1675, d'Argenville, und Chaberts Werken befindet sich sein gestochenes Porträt.

zu malen hat.*) Darauf begiebt er sich auf die Aufforderung des französischen Gesandten in Rom, Béthume, mit seiner ganzen Familie und seinen Schülern, Jacques L'homme de Troyes und J. B. Mola, nach Paris, wo er am 15. November 1627 ankommt, mit grossen Ehren empfangen wird und vom König als dessen „Premier Peintre“**) eine Wohnung im Louvre erhält. Das Aktenstück, welches die Ernennung Vouets zum Hofmaler angiebt, ist leider in den Archiven nicht zu finden; man kann indes nach demjenigen seines Vorgängers Fréminet und des baldigen Nachfolgers Poussin, ersehen, welche bedeutsame Stellung sein neues Amt in sich schliesst. Es ist damit verbunden die Leitung aller Arbeiten, die zur Ausschmückung des königlichen Hauses unternommen werden und die sämtlich seiner speziellen Aufsicht unterliegen. Allein diese Arbeiten in Fontainebleau, St. Germain en Laye, Luxembourg und Louvre hätten genügt, um die Thätigkeit eines einzigen Mannes ganz zu beanspruchen; Vouet aber übernimmt ausserdem zahlreiche weitere Aufträge, die er nicht selbst ausführen kann, daher seinen Schülern überlässt. Infolgedessen ist er gezwungen, trotz seiner reichen Kompositionsgabe sich zu wiederholen und die Dekoration als Hilfsmittel zu verwenden, um in kurzer Zeit viel leisten zu können. In seinem Atelier finden wir neben seinen bereits erwähnten Schülern aus Italien die Niederländer Jules d'Egmont und Vandrisse, die mit den Franzosen Scalberge, Bellin, Bellagne und Cotelle die Kartons für die Manufaktur der Gobelins und der Teppichfabrik de la Savonnerie vorbereiten; seinen Bruder und Schüler Aubin Vouet, der ihn an den Arbeiten für die Kapelle zu St. Germain en Laye, Noël Quillerie, der ihn für diejenige in den Tuilerien unterstützt.

*) In seinem Briefe an Ferd. Carlo, 14. Aug. 1627, s. Bottari.

**) Dieses Amt wurde von Heinrich IV. gegründet; Ludwig XIII. behielt es bei und erweiterte es dadurch, dass er dem Titular eine Wohnung im Louvre anwies.

Der vornehmste seiner Schüler war der König, der, wie schon erwähnt, eifrig in Vouets und seiner Frau*) Atelier arbeitet. Daselbst wirken als Kupferstecher nach des Meisters Werken seine Schüler und seine Schwiegersöhne Fortebat und Dorygny sowie Claude Mellan und schliesslich**) als Hervorragendste Alphonse Dufresnoy, Pierre Mignard, Eustache Le Sueur und Charles Le Brun, die in kurzer Zeit ihren Meister übertreffen, sich emanzipieren und als Gründer der neuen Académie des Beaux-Arts hervortreten und unter Ludwig XIV. die von Vouet ins Leben gerufene Malerschule glänzend vertreten. Darin besteht Vouets grosses Verdienst, in seinem Atelier alle diese jungen Kräfte um sich gesammelt zu haben, ihnen das Können, welches er sich durch seinen italienischen Aufenthalt angeeignet hat, übertragen zu haben und in Fontainebleau eine neue Schule gegründet zu haben, wodurch er die Kunst im Lande von neuem belebt hat. Vouets überspannte Kraft erschöpft sich schnell, und ehe er durch unausbleibliche Wiederholungen in Eintönigkeit verfällt, ist er bereits durch seine Schüler in den Hintergrund gedrängt. Selbst die Gunst, die er am Hofe geniesst, sinkt allmählich, und der bis jetzt so gefeierte Künstler findet schon in seinem ehemaligen Schüler, jetzt Nebenbuhler, dem Koloristen Blanchard, einen gefährlichen Gegner. Eine neu auftauchende Kraft, die des genialen Nicolas Poussin, der schon in Rom eine Berühmtheit war, verdrängt Vouet gänzlich, und im Jahre 1641 wurde Poussin mit Amt und Würde des Premier Peintre du Roi bekleidet, während dies

*) Von den Schöpfungen Virginias sind durch Mellans Stiche folgende erhalten worden: Judith, die Linke auf Holofernes' Haupt haltend, mit einem Schwert in der rechten Hand; Lot und seine Töchter; Simson und Delila.

**) Viel länger ist die Liste seiner Schüler bei den Schriftstellern des Jahrhundets, ohne aber ausreichend begründet zu sein: Félibien allein giebt über 20 Namen an.

Amt für Vouet jezt kaum mehr als einen leeren Titel bedeutet.*) Poussin ist aber den Anforderungen nicht gewachsen; aus diesem Grunde verlässt er bald Paris, um in der Stille seiner Villa in Rom zurückgezogen für sich zu schaffen. Daher muss der unternehmende Le Brun (später Hofmaler Ludwigs XIV.) als eigentlicher Nachfolger Vouets gelten.

In die letzten Jahre Vouets fällt die Gründung der „Académie de peinture et de sculpture", die, obwohl er ihr nicht angehört, in engem Zusammenhang mit ihm steht, da deren neue Mitglieder sämtlich seine Schüler sind. Dieses Institut, die Hauptschöpfung der ersten Hälfte des Jahrhunderts, ist ein wichtiges Moment für die französische Kunst, und deshalb sei sie bei dieser Gelegenheit kurz besprochen.

Entstanden ist die Akademie infolge einer fühlbaren Notwendigkeit, die soziale Stellung der Künstler zu verbessern, die jetzt mit ihrem Lose nicht mehr zufrieden sind und sich nach Freiheit sehnen.

Den allgemeinen Zunftzuständen des Mittelalters konnte sich die Kunst, nachdem sie die Klöster verlassen hatte, auch nicht entziehen. Die Künstler mussten, um nicht ganz unterdrückt zu werden, ebenfalls eine Kaste bilden; da sie zu gering an Zahl waren, so schlossen sie sich der Zunft der Gewerbetreibenden an, und im 13. Jahrhundert bereits verfasst Boileau die Statuten der Korporation, in welcher die Künstler als „artisans-commerçants" genannt werden.**) Demgemäss konnte nur derjenige Malerei oder Bildhauerei praktizieren, der

*) In einem seiner Briefe an den Caval. dell Pozzo nach Rom schreibt Poussin, mit welchen Ehren er am Hofe empfangen sei, und führt das geistreiche Wort des Königs an seine Höflinge an: „Voilà Vouet bien attrapé!"

**) Der Unterschied zwischen „artisan" und „artiste" ist erst viel später in die Sprache eingeführt. Die Auflage des Dict. de l'Ac. fr. aus 1694 nennt artiste nur einen „Arbeiter", der sich mit chemischen Operationen beschäftigt.

dieser Zunft angehörte, in die man erst dann eintreten durfte, nachdem man die nicht kurze Lehrlingszeit (apprentissage et compagnonage) hinter sich hatte und man ein Hauptwerk geschaffen, über dessen Wert die Führer der Korporation (gardes et jurés) ihr Urteil abzugeben hatten. Nur nachdem man alles dieses bestanden, konnte man frei für das Publikum arbeiten und seine oder Anderer Werke verkaufen. Die Zünfte übten eine sehr strenge Kontrolle über ihr Monopol und nur eine einzige Ausnahme war gestattet: diejenigen Künstler, welche die Könige an ihren Hof beriefen, waren ganz frei von jeder Kontrolle und konnten nicht nur für Andere arbeiten, sondern auch Verkäufe vermitteln. Im 14. Jahrhundert wurden diese „peintres et imagiers du Roy“ honoriert, später aber ward aus dieser Stellung ein blosser Titel ohne Amt, der wegen der vielen Privilegien, die er mit sich brachte, sehr gesucht wurde. Im Jahre 1606 gab es über 300 derartige „Brévetés“, an deren Spitze später der Premier Peintre stand. Der strenge Zwang der „Maîtrise“ einerseits und die Vorteile des Brevet andererseits waren genügende Gründe, um freidenkende und enthusiastische Künstlernaturen unzufrieden zu machen, um so mehr, da sie sich endlich von ihren Zunftgenossen „les vils artisans“ losmachen wollten, jetzt, wo der Titel peintre seine Bedeutung und Berechtigung hatte. Eine Änderung musste vollzogen werden, und sie wird auch versucht von den jungen Schülern Vouets, die sich rasch zu einer Korporation vereinigen und unter Charmois' Führung an die Regierung eine Bitte richten, um eine Akademie frei vom Zunftzwang gründen zu können, was ihnen auch 1648 gestattet wird. Le Brun wird die Seele und später auch der amtliche Direktor dieser neuen Schule, die allerseits unterstützt wird und der alle bedeutenderen Maler beitreten. Der Altmeister Vouet, erzürnt darüber, dass man nicht ihm die Direktion angeboten hat, versucht Opposition zu machen, und

als nach vier Jahren die Akademie von ihrem Protektor Mazarin nicht mehr genügend Geldunterstützung bekommt, gründet er im Auftrage der Zunft eine andere Malerschule, die nach römischem Muster „Académie de St. Luc.“ und deren Führer, Vouet, Principe genannt wird. Interessant ist es, dass in ihrem Eifer, sich zu übertreffen, beide Schulen das Arbeiten nach dem Modell (d'après le naturel) zum ersten Male öffentlich einrichten, was für die Kunst einen grossen Fortschritt bedeutet. Vouet selbst „pose le modèle“ in der Académie de St. Luc., wo durch des Meisters Namen, das Abschaffen der Unterrichtstaxen und die Beschaffung von zwei Modellen täglich viele Schüler angezogen werden. Nicht lange hält Vouets wieder entflammter Enthusiasmus für diese neue Schule an, welche als seine persönliche Akademie betrachtet werden kann, und bald nach seinem Hinscheiden geht sie zurück, um 1775 ganz aufzuhören, während die Akademie seines Schülers Le Brun immer mehr an Bedeutung gewinnt und bis heute fortblüht.

Damit endet auch Vouets Thätigkeit; in demselben Register der Eglise de St. Jean en Grève, welches seine Geburt angiebt, findet man auch Folgendes:

„Le jeudy premier jour de juillet mil six cent quarante-neuf fut apposté de St. Germain l'Auxerrois Simon Vouet vivant premier peintre du Roy.“

In seinem Jahrhundert ist Vouet als der am meisten schaffende Künstler angesehen worden; heutzutage kann man alle seine Werke nur noch dokumentarisch nachzählen, denn im Original ist sehr wenig erhalten und vor allem seine Hauptwerke, die Dekorationen der Schlösser, sind sämtlich mit diesen zugleich verschwunden; das ist desto beklagenswerter, da sie in die besten Jahre seines Schaffens fallen, kurz nach seinem

römischen Aufenthalt, wo er noch nicht zu sehr in Anspruch genommen war.*)

Ein glänzendes Beispiel seiner dekorativen Art giebt das durch einen Stich Dorignys erhaltene Bild aus der Kapelle des Hôtel Séguier, die Anbetung der heiligen drei Könige darstellend, aus dem Jahre 1638. Auf einer schönen Terrasse, nur in der Mitte frei, auf beiden langen Seiten durch Balustraden begrenzt, spielt sich die Scene ab. Den Mittelpunkt der Komposition nehmen Maria, das Christuskind auf dem Schosse haltend, und Joseph an ihrer Seite ein; auf den Stufen eines zerfallenen Tempels empfängt die Jungfrau die Huldigungen, die ihrem Kinde dargebracht werden; voran tritt der alte König in seinem schönen langen Prachtgewande; ihm folgen ein jüngerer und ein dritter durch einen Turban charakterisierter. Rechts und links dieser Mittelscene sieht man hinter den Balustraden das grosse Gefolge der Könige. Männer, Frauen und Neger sind beschäftigt, die Kamele und Pferde zu entlasten, oder halten schön gezierte Vasen, Teppiche und andere Geschenke. Ein buntes Durcheinander, gemässigt durch die Paläste und Bäume im Hintergrund; trotz der Fülle der Komposition hinterlässt das Ganze einen ruhig vornehmen Eindruck, der durch zweckmässige Verteilung des Raumes und der Personen erzielt ist. In dem oberen rechten Teil des Bildes sieht man vier Engel, die das Wappen des Kanzlers tragen, während nach der entsprechenden linken Seite zwei Engel mit Trompeten folgende Inschrift halten:

„Has tabulas Simon Voüet primus Regis Pictor invenit, pixitq. Lutetiae Parisiorum, in Sacello aedium Petri Seguierij Franciae Cancellarij; weiter unter dem Bilde: Ecce Reges Tharsis Et Insulae Munera Offerunt Reges Arabum, Et Saba

*) Für Richelieu arbeitet Vouet von 1632 bis 1634, für Séguier von 1634 bis 1640.

Dona Adducunt. Psal. 71. Michael Dorigny Sculpsit Anno Dni 1638. Cum privilegio Regis Christianissimi."

Eine ähnliche Ausdehnung und üppige Darstellung giebt er meistens seinen Bildern, wenn auch der Gegenstand der Komposition nicht mehr als eine oder zwei Personen umfasst; bei heiligen oder allegorischen Bildern weiss er sich durch reiche Landschaften oder Architektur zu helfen, um den Raum zu füllen und grosse Effekte zu erzielen. Der Einfluss Veroneses ist vorwiegend, oft aber lassen kühne Verkürzungen der Körper und Zusammenstellung der Glieder auch den Eindruck fühlen, den die Fresken der Sixtina auf ihn gemacht haben müssen und die er aus dem Gedächtnisse nachahmt, ohne die Natur direkt studiert zu haben (z. B. der Sturz der Giganten u. a.). In dieser Richtung hatte er auch die Zeichnungen für die Gobelinsmanufaktur gehalten, von denen zwei im Gobelinsmuseum ausgestellt sind. Die eine, Abrahams Opfer, zeigt sogar eine gewisse Originalität: Die Gruppe: der Vater, seinen Sohn vor sich hertreibend, ist kräftig und selbst realistisch; die andere Zeichnung stellt den Propheten Elias, zum Himmel emporsteigend, dar.

Von seinen Gemälden befinden sich im Louvre allein zwölf, und viele andere, die in anderen Galerieen zerstreut sind. Die Darstellung im Tempel (Louvre 971) wird als sein Hauptwerk angesehen und nicht ohne Berechtigung; sie ist datiert vom Jahre 1641. Auf den Stufen des Tempels steht der Hohepriester, dem Maria, begleitet von der heiligen Anna und dem heiligen Joseph, das Christuskind entgegenbringt; im Vordergrund links ein junger Mann mit einem Kinde im Profil, weiter ein alter auf seinen Stock gestützt. Neu ist die Komposition nicht mit Christus als Mittelpunkt, aber durch die glückliche Gruppierung der Personen, deren Gewänder in schönen Falten fallen, ohne übertrieben zu sein, sowie die neuen Lichteffekte, welche

das edle Gesicht des Kindes umhüllen, unterscheidet sich dieses Bild von den andern, wo diese Vorzüge nur vereinzelt vorkommen.*)

In Bezug auf Farbengebung ist der Gebrauch des Blau und Gelb nicht nur sein persönliches, sondern auch Characteristicum seiner ganzen Zeit, in Italien sowie in Frankreich. Vouets Töne sind meistens matt und seine Vorliebe für halbe Töne macht sich auf jedem Bilde bemerkbar; der Übergang ist nicht immer mild genug, und daher stören die hellen Töne dicht neben den dunklen das Auge des Beschauers. Wohl in der Komposition, nicht aber auch in der Farbe ist er seinen Vorgängern Caravaggio, Guido und den andern „Tenebrosi" gleichgekommen. Erdrückend wirkt dagegen ein anderes Bild Vouets, das Porträt Ludwigs XIII. (Louvre 976). In natürlicher Grösse ist der König in voller Rüstung und mit dem Szepter dargestellt. Zu seinen Füssen befinden sich zwei symbolische Figuren (Frankreich und Navarra), seine Protektion anflehend, im Hintergrund, durch einen roten Vorhang getrennt, sieht man den blauen Himmel und Bäume. Der arme König aber wird von diesen beiden Figuren völlig erdrückt, seine Stellung ist im allgemeinen unbeholfen, und es fehlt an Luft im ganzen Bilde, welches im Verhältnisse zu den Figuren viel zu klein ist. Das Porträt Ludwigs ist auch kein psychologisches; nur aufs Äussere achtet der Maler, dem es an Zeit fehlt, um die inneren Eigenschaften der Persönlichkeit zu studieren, sie wiederzugeben und dadurch das Bild zu beleben.

Wie schon erwähnt, meiden Vouet und seine Schule die Darstellung nackter Körper; wie sehr es dem Meister an Naturstudium mangelt, wenn er es versucht, davon giebt die nur teilweise

*) Das Bild wurde von Richelieu der Jesuitenkirche zu Paris gewidmet, wie es aus der Inschrift hervorgeht, die auf Dorignys Stich sich befindet: Votivam hanc occursus Domini tabulam reverentissimi cardinalis ducis Richeliei aedis P. P. Jesuitarum Parisiensium principi altari dicavit. anno MDCXLI Simon Vouet pinxit, Dorigny sclp. c. priv.

mit Draperieen bedeckte Figur aus der Allegorie des Reichtums (Louvre 977) ein bezeichnendes Beispiel. Mit viel mehr Sorgfalt als Hals und Brust der Figur sind die Dekorationen ausgeführt, alle Schmuckgegenstände, Edelsteine und goldenen Vasen, die das Bild füllen. Das Ganze ist in einem wenig ansprechenden Gelb gehalten; gelb ist auch die breit ausgedehnte Draperie der Frau. Welchen Anteil man seinen Schülern an diesen Bildern zuschreiben muss, kann nicht festgestellt werden; jedenfalls findet sich die Alternative zwischen wenig sorgfältigen und anderen besseren Bildern sehr oft, so z. B. sind in dem Bilde, Christus am Kreuze darstellend (Louvre 978), die Körper des Herrn, der Jungfrau und Johannes' korrekt gezeichnet, wenn auch der seelische Ausdruck fehlt und die Personen eine rein dekorative Pose annehmen.

Eine Gattung für sich bilden Vouets Madonnenbilder, die sich der Komposition und Behandlung nach von anderen Gemälden unterscheiden. Streng hält er sich an Raphaels Typen, die er getreu wiederzugeben weiss; auch machen diese edlen Bilder, wo die Dekoration gar keine Rolle spielt, tiefen Eindruck, und die seelischen Empfindungen sind klar ausgeprägt. Anerkannt als Meister hierin wurde er schon von seinen Zeitgenossen, die ihn Madonnenmaler genannt haben; man muss ihm das Verdienst zuschreiben, diese Richtung in Frankreich eingeführt zu haben. Mehrere seiner Gemälde sind durch Stiche erhalten geblieben; letztere rühren von verschiedenen Händen her, zeigen aber dieselben charakteristischen Züge, die man infolgedessen mit Sicherheit dem Maler selbst zuschreiben muss. Öfter kehrt das Motiv der Madonna wieder, welche mit dem auf seinem Bett liegenden Kinde spielt, das mit den Händen nach der Brust der Mutter hingreift, Nahrung verlangend und so an Raphaels Madonna d'Orléans erinnernd; in anderen Bildern drückt die Mutter ihr Kind an die Brust, so dass die Köpfe sich berühren und das Profil Christi auf dem Gesichte

der Mutter hervortritt, ein Typus, der durch die Madonna Tempi verewigt ist. Das Gesicht der Jungfrau ist ruhig, mit gesenkten Augenlidern und mit dem Ausdruck der mütterlichen Liebe; die Profile erinnern an das Porträt seiner Gemahlin, die ihm auch sonst als Modell gedient hat. Genauer datieren lassen sich alle diese Bilder nicht, doch muss man sie dem Stile nach den ersten Jahren seiner Pariser Thätigkeit oder schon derjenigen in Rom zuschreiben.

Elegant, angenehm und von unerschöpflichem Reichtum in der Komposition erscheint Vouet in seinen rein dekorativen Feldern, die er unzählige Male auf den Wänden und Plafonds der Paläste anzubringen hatte. Bekannt sind durch Stiche*) diejenigen aus dem „Cabinet et Bains de la Reyne Régeante“ im Palais Royal, die er im Jahre 1644 gemalt hat. Die zwölf erhaltenen Blätter zeigen vertikal länglich gehaltene „Panneaux“, mit reichlichen Grotesken und Arabesken geziert. Die „Cartouchen“ in der Mitte nehmen den Hauptplatz ein und sind mit dekorativen Landschaften und Ruinen bemalt. Gestützt werden diese rahmenartigen Einfassungen von phantastischen Menschen und Tiergestalten (wie Sphinxe, Sibyllen, Tritonen, Pane etc.), die auf einem Relief ruhen. Nach oben enden sie mit Medaillons oder Menschengestalten, von denen sich nach den Seiten Verschlingungen von Pflanzenwerk mit Tier- und Menschengestalten herablassen. Diese von Vouet geschaffene Dekorationsart findet grosse Verbreitung in seinem sowie im nachfolgenden Jahrhundert.

*) Ausser den von Dorigny unter dem Titel: „Livre de diverses grotesques peintes dans le Cabinet et Bains de la Reyne Régeante, au palais Royal, par Simon Vouet Peintre du Roy et gravées par Michel Dorigny MDCXLVII à Paris aux galleries du Louvre. Avec privilège du Roy“ sind diese Blätter noch in Augsburg gestochen und in zwei Ausgaben veröffentlicht unter dem Titel „Buch von unterschiedlicher Zierraten herrlich bemalet etc. von S. V. verlegt zu Augsburg durch Joh. Ulrich Kraus 1689“. II. Ausg. 1690.

Ehe wir zu einer ausführlichen Darstellung seiner Werke schreiten, mögen die bereits angeführten Beispiele genügen, um in Kürze seine Eigenart zu kennzeichnen. Von der Natur mit guten und schönen Eigenschaften begabt, wird er eben durch zu rasch errungenen Ruhm fortgerissen und bald so beliebt, gefeiert und mit Aufträgen überladen, dass er nur noch Zeit hat zum Produzieren ohne seine Ausbildung weiter fortsetzen zu können, und bald in Manierismus verfällt. Dem Sinne seiner Zeit entsprechend und den Aufträgen sich anpassend, achtet er bei Dekorationen von Prachträumen nur auf schöne Umrisse und bleibt oberflächlich; seine Gestalten sind ohne Leben, seine Kompositionen glücklich und wirksam, entbehren aber meistens inhaltlichen Sinn; alles ist für die Augen und nicht fürs Gemüt berechnet. Sein Pinselstrich ist immer frisch und breit, seine Farben und Lichteffekte erst kühn, dann aber übertrieben und ermüdend, die Schattengebung fremdartig. Von einer glänzenden Ruhmesaureole umstrahlt, kommt er nach Frankreich, wo seine Erscheinung grossen Eindruck macht und wohin er neues Leben bringt; bald hat er sich aber überlebt, und seine Verdienste bestehen nicht sowohl in seinen eigenen Werken als vielmehr darin, dass er seine Schüler gelehrt hat, viel bessere zu schaffen; er ist unvollkommen, dient aber als erster Impuls zu dem Wege, der zur Vollkommenheit führt, und man kann mit d'Argenville sagen: „La peinture doit à Vouet ce que le théâtre doit à Corneille."

Die unendliche Zahl von Vouets Werken, die grosse Vielseitigkeit des Meisters sowie der ausgedehnte Einfluss, den er in seiner zeitgenössischen Epoche gehabt hat, würden genügen, um den Versuch einer einheitlichen Darstellung seiner Werke zu rechtfertigen, wenn auch nicht in diesen selbst sondern vielmehr in ihrer damaligen momentanen Wirkung der Schwerpunkt der Verdienste Vouets besteht. Eine solche

Aufgabe wird dadurch erschwert, dass nicht nur die wenigen erhaltenen Originale weit zerstreut sind (ausser Frankreich, in Italien, Deutschland und St. Petersburg), sondern auch die nach seinen Werken vervielfältigten Stiche zerstreut und vereinzelt in den Sammlungen vorkommen.*) In dem vorläufig noch mangelhaften Versuche eines Kataloges sind die Werke dem Inhalte nach und soviel wie möglich in chronologischer Folge gruppiert worden.

Von der Fertigkeit eines Meisters geben die Zeichnungen immer das beste Beispiel; denn indem die Gemälde nach langer Arbeit, Überlegung und Retouchierung entstehen, sind die Zeichnungen — überhaupt diejenigen, welche nicht für die Nachwelt gedacht sind — Leistungen eines Moments und als solche Verräter der intimen Einfälle und Gedanken des Künstlers und der Gewandtheit seiner Hand. Von Vouets Zeichnungen sind mehrere erhalten, alle frei und flott behandelt, zeigen sie seinen unruhigen und unüberlegten Geist; ein einziger Zug, eine einzige Linie fixiert den Umriss, was als Zeichen einer sicheren Hand gelten muss. Die meisten sind auf grauem Papier und mit schwarzem Stift, wenige mit der Feder gezeichnet. Schatten und Reliefs giebt er durch sehr unregelmässig nach allen Richtungen hin sich kreuzende Striche; die Abtönung durch grau-gelbliche (bistre) und weisse (Kreide) Zuthaten. Ganz angefertigt sind nur die schon erwähnten Gobelinszeichnungen, während die anderen skizzenhaft sind.

In der „Galérie des Dessins du Louvre“ befinden sich:

Die Madonna, das eingeschlafene Christuskind auf den Armen haltend,

*) Die Sammlung des Cabinet des Estampes du Louvre wird durch die der Ecole des Beaux-Arts nicht vollständig ergänzt.

eine Studie zur Kreuzabnahme,
eine Heilige, von zwei Engeln gehalten.

Im Museum zu Grenoble:
Versuchung des heiligen Antonius,
Ruhe auf der Flucht nach Ägypten,
Christus (ganze Figur).

Zu Nancy:
Amor und eine Nymphe,
Venus mit Amoretten spielend.

Zu Dijon:
Darstellung im Tempel,
Pietà.

Zu Lyon:
Christus am Kreuze.

Zu Marseille:
Madonna mit dem Kinde.

Nur eine eigenhändige*) Radierung Vouets ist erhalten. Es ist eine heilige Familie, in halben Figuren dargestellt. Christus (ganze Figur) auf den Armen der Madonna hält in der Linken zwei Kirschen, während er mit der Rechten im Begriff ist, den Vogel, welchen Joseph hinreicht, zu greifen. Unten lautet die Inschrift: „Siede in braccio a la Madre il figlio Dio, Dona l'augello à lui giuseppe pio. Si. Vouet jn. sculpsit. Cum privilegio Regis 1633.“

Danach existiert noch eine Ausgabe „avant la lettre“, wonach ein Stich von Petrus de Jode aus dem Jahre 1632 und ein anderer von Perier existiert. Die Radiernadel führte Vouet ebenso sicher wie den Bleistift; das Blatt macht den Eindruck einer Federzeichnung.

Mit Porträtmalereien beginnt der 14 jährige Vouet seine Thätigkeit. Die ersten Bilder aus England und Konstantinopel

*) Nagler giebt noch eine Radierung an, Magdalena in der Wüste. Das Blatt selbst oder eine andere Erwähnung desselben ist nicht ausfindig zu machen.

sind nicht erhalten; Félibiens Angaben nach soll das Porträt Achmeds I. trotz der Schwierigkeiten der Ausführung vortrefflich gewesen sein.*) Im Original erhalten sind nur das Porträt des Königs im Louvre (s. Seite 27) und das Selbstbildnis des Künstlers in Versailles (s. S. 19). Stiche nach ihm sind folgende vorhanden:

Von Michel l'Asne 1620 gestochenes Bild des „Carolus Joannes Doria Augustini filius serenissimi Ducis Genuae. Simon Vouet pinx. 1620 Genuae." Im Oval das jugendliche Brustbild des Prinzen, die Hand auf sein Schwert haltend.

Von demselben Stecher das Bild des Roberto Strozzi mit folgender Inschrift:

In Voeti Manu pictam Strozzae, imaginem | Quod licuit fatis, audax, natura peregdit, | Quidquid naturae, mens facit Artificiis. — Simon Vouet del. Venetie 1627. M. Lasne f. Paris.

Thomas Ricardi P. P. P. Simon Vouet del. 1632 de Jode jn. sculpsit Parisij.

Marinus Joannes Baptista, Poeta coronatus Simon Vouet pinx. P. Greuter incid. und darunter die Inschrift:

Si tua vita, Marine, leves est lapsa per umbras, | Clarior ex umbris en tibi vita redit.

Das Porträt des Papstes Urban VIII. von Mellan und Perier gestochen, das des Marcellus Jovanetus Asculanus und das seiner Frau Virginia de Vezzo, beide von Mellan.

Von den religiösen Darstellungen nehmen die Bilder, welche das Leben Jesu wiedergeben, den Hauptplatz ein; der Heiland ist nicht in seinen wirkenden Jahren in Gesellschaft seiner Apostel, sondern nur von seiner Geburt an bis zur Darstellung im Tempel und dann von der Kreuzigung

*) Das „Inventaire Bailly" giebt an im Jahre 1710 ein Bildnis des Sultans zu Pferde von Vouet; weitere Erwähnung findet es nicht.

bis zur Grablegung als Gegenstand der Komposition gewählt. Vorangestellt müssen aber diesen Christusbildern zwei Verkündigungen Mariae werden, wovon sich die eine in den Uffizien zu Florenz (No. 692) und die andere in der Berliner Galerie (jetzt zurückgestellt) befindet, auf denen Maria knieend (Profil) die Botschaft des Engels empfängt.

Die Geburt Christi ist in keinem Originalgemälde erhalten, dagegen aber in vielen Stichen, die hier in chronologischer Folge gegeben werden:

Schöne einfache Komposition, von Perier gestochen. Unter Ruinen kniet Maria vor dem Christuskinde, welches von einem Heiligenschein umgeben ist. An der Seite der Mutter steht Joseph, der einer mit einem Kinde im Arm kommenden Frau den Heiland zeigt. Ein Hirt mit einem Lamm kniet vor Christus, der zweite folgt ihm nach. Im Vordergrunde des Bildes befindet sich der dritte Hirt mit seinem Hunde. Im Hintergrund spärliche Landschaft; Engel schweben in der Luft. Unten die Inschrift: Hic peperit patrem genitrix, et filia natum: Nuptaques Virgo manet Virgoques mater adest. Si. Vouet pinxit cum privilegio. Franciscus Perier sculpsit Parisijs 1633. Küssel aus Augsburg hat den Stich wiederholt.

Eine Kopie nach dem Gemälde in der Kapelle zu Rueil. In der Mitte ist die Krippe mit dem Christuskind, umgeben von Maria und zwei Engeln, andere schweben über ihm. Im Hintergrunde zahlreiche Gebäude. Unten: Adorent Eum Omnes Angeli Dej, Paul. ad Hebr. Cap. I. Simon Voüet pinxit in Capella. Emin.$^{mi}$. Cardin. Duc. de Richelieu in Castello de Ruel. Cum priv. Regis christ.$^{mi}$ M. Dorigny sculp. Parisijs 1638.

Ähnliche Darstellung mit Engeln und Cherubim aus der Kirche der Carmeliter in der rue Chapon. Unten: Hanc tabulam in Aede urbana Soror. Carmelit. Paris Si. Voüet pinxit. P. Daret, sculp. 1639 cum priv. d'Argenville, giebt noch eine

Nativité in der zweiten Kapelle links in der Kirche le Feuillant an, die aber in keinem Stich erhalten geblieben ist.

Die zweite Scene, die Anbetung der heiligen drei Könige, hat Vouet durch das schon erwähnte Gemälde in der Kapelle des Hôtel Séguier verewigt. (s. S. 15.)

Von der Darstellung der Madonna mit dem Kinde sind folgende Originalgemälde erhalten: In München*), in der Eremitage zu St. Petersburg und in Darmstadt und Braunschweig (Photographieen oder genauere Beschreibungen sind noch nicht veröffentlicht worden). Stiche danach von:

Daret aus dem Jahre 1638: Das Christuskind, auf dem Schosse der Mutter liegend, sucht mit der Hand nach ihrer Brust. Madonna Halbfigur en face. Rechts oben fehlt eine Draperie. Unten: Ego dilecto meo et ad me conversio eius. cant. VII.

Claude Mellan, 1638: Madonna, Halbprofil: Christus, am Rande eines Tisches stehend, schmiegt sich an seine Mutter an. Unten: Sicut rosa inter spinas; sic amica mea inter filias.

Michel Lasne, 1638: Madonna unter Bäumen hält das Christuskind auf dem Schosse; es streichelt das Gesicht der Mutter. Madonna, $^3/_4$ Figur, Profil. Unten: Dilectus meus qui pascitur inter lilia. cant. II.

Daret, 1640: Madonna, Ganzprofil, betrachtet das Christuskind, welches nackt vor ihr liegt; beide Ecken des Bildes mit Draperien belegt. Unten: Quid cernis, Virgo, Puero, Velamina tollens? Nuda caro velum est quo latet ipse Deus.

Daret, 1640: Auf der Basis einer Säule sitzt die Madonna, nach rechts gewandt, zwischen ihren Knieen das Christuskind haltend, welches mit ihrer Lippe spielt; Quo puer aspicitur, quo spectat lumine Matrum. | Non alio cupiunt sidera cuncta regi.

*) Das kleine, schlecht erhaltene und später auf Leinwand übertragene Bild aus der alten Pinakothek (1320) kann nicht als ein charakteristisches Beispiel von Vouets Können gelten.

Daret, 1642: Madonna in über halber Figur, lehnt sich an einen antiken Säulenschaft an. Christus wie im vorigen. Matris ut amplexus, ut Christus ad oscula reptat! | Blanditur natis, non minus ille suis.

Daret, 1650: Madonna, über halbe Figur, Christuskind schmiegt sich an ihren Körper; sein Kopf nach rechts. Madonna, Halbprofil nach links. Schöne Komposition, an Raphaels Madonna Tempi erinnernd. Unten: Maria? dat puero mater terrestria dona, | Dat contra matri callico dona Puer.

Dorigny, 1651: Madonna, halbe Figur, sitzend, zeigt dem Christuskinde einen kleinen Eichenlaubzweig. Unten nach den Versen folgende Inschrift: Hanc tabulam Sim. Vouet pinxit in aede Illustris ac nobiliss. D^mi^ Ludovicj Hesselin Regis a secretioribˢ concilijs, palatij camerae denariorum magistri. Hancque Michel Dorigny sculpsit eique dicat cum privil. Regis 1651.

Daret, 1652: Madonna mit dem Christuskinde auf den Knieen. Madonna Profil, Christus en face, frei gehalten. Pro misso fecit Sarae qui feminae risum. | Jam ridet Jemen factus, et ipse puer. Talia ridentem mundum irridere iuvabat Haec ergo risus, parvulae causatim.

Boulanger, Jean, 1657 und 1661. Stiche nach denselben Madonnenbildern.

Tortebat, 1664: Madonna, Halbfigur, hält das Christuskind an ihrer Brust und streichelt es. Rundes Foliobild, an Raphael erinnernd: Hi sunt amplexus, sunt nostrae haec oscula pacis. Simon Vouet invenit et pinxit. F. Tortebat delin. sculp. et excud. cum privilegio Regis 1664.

Daret, 1642: In einer Landschaft befindet sich Maria, die in gebückter Haltung mit der Rechten das Christuskind hält, dem ein Engel eine Blume überreicht, mit der Linken nimmt Maria eine Frucht aus dem Korbe mit Obst, der vor ihr liegt:

Hi sunt, Christe, tui fructus, haec munera veris; flore placens; fructu ditior, annus erit.

Die heilige Familie ist in einem Gemälde des Louvre erhalten (No. 972). Maria, gegen einen Baum gelehnt, hält auf den Knieen das Jesuskind, welches den heiligen Johannes betrachtet. Dieser, mit einem Fell bedeckt, streichelt das Bein Christi. Halbe Figuren in natürlicher Grösse. Ausserdem ist die heilige Familie in seiner eigenen Radierung wiedergegeben.

P. de Jode junior hat einen Stich angefertigt nach der Radierung Vouets, die heilige Familie darstellend. Unter den Versen folgende Inschrift: M^to^ille S^r Bart^o Mazzorato per testimonio dell' obligo; ch'io tengo a V. s. S. le dedico q^o Intaglio tratto della mia pittura con quel med affetto di sempre V. S. aff Serv^re Simon Vouet anno 1632.

Dorigny, 1642: In einer Landschaft Maria mit dem Kinde und Joseph. Der heilige Johannes wird von der heiligen Elisabeth vorgeführt und bringt dem Christuskinde das Band mit dem „ecce agnus Dei". Daret, 1646: Madonna mit dem Kinde unter einer Draperie, wendet sich nach links Joseph zu, der in einem Buche liest: Quo veneranda parens, quo pignore gaudet Joseph, | Est orbis pretium, gloria, vera salus.

Ruhe der heiligen Familie auf ihrer Rückkehr aus Ägypten zeigen uns nach Vouets Bildern folgende Stiche:

Dorignys von 1636: In einer schönen Landschaft und zwischen Bäumen (ein Palmenbaum darunter) sitzt Maria, ihrem Kinde eine Rose reichend, die sie aus dem Blumenkorbe entnimmt, den ein Engel mitgebracht hat. Der heilige Joseph, an seinen Esel gelehnt, sieht aufmerksam zu. Sehr gelungene Komposition.

J'prolem committe vadis tibi seruiet aequor Pestoraque? his scopulis asperiora fugis. Weiterhin: Huart excudit cum privilegio Regis christianissimi.

Daret, 1640: Neben antiken Ruinen und unter einem Palmenbaum ruht die heilige Familie. Der heilige Joseph und Engel bringen dem Christuskind Früchte. Unten: Christe Puer prime cape dulcia munera palmae. | Arboris altonius fructus acerbus erit. Hanc tabulam in aede P. P. fuliensium Paris ad oratorium D. D. Acheres pinxit S. Vouet, P. Daret sculpsit 1640.

Dorigny, 1649: Ungefähr dasselbe Bild der heiligen Familie. Unten die Inschrift: Dum tua Virgo parens, inclinat in oscula natus, omnia cum nato se tibi subijciunt. Simon Vouet pinx. cum priv. Reg.

Sein Gemälde über die Darstellung im Tempel ist schon erwähnt worden (s. pag. 26). Einen freien Stich danach hat Dorigny gemacht und einen anderen Jourdy.

Der letzte Abschnitt des Lebens Christi ist mehrfach erhalten, so z. B. zwei Gemälde in der Louvregalerie, wovon eins, Christus am Kreuze darstellend (s. S. 28), schon besprochen ist. Auf der anderen Variante (No. 973) befindet sich neben Christus am Kreuze die heilige Maria Magdalena, die seine Füsse küsst, während die Madonna, von grosser, blauer Draperie umhüllt, die Arme gegen den Himmel flehend richtet; neben ihr der heilige Johannes und Joseph von Arimathia; im Hintergrunde Soldaten, in der Luft schwebend Cherubim. Ein Stich von Daret aus dem Jahre 1638.

Die Abnahme vom Kreuze giebt ein Stich Dorignys wieder. Ille meis quodam pondus etc. Huard excudit cum privilegio Regis. Kopie von Daret.

Der Leichnam und die Grablegung Christi ist ein beliebtes Thema des Künstlers, das er in mehreren Bildern behandelt. Letztere sind nebst den Madonnen die schönsten und einfachsten dieser grossen Gruppe der religiösen Darstellungen.

Gemälde im Louvre (981): Christi Leichnam, von zwei Engeln gestützt, Magdalena, Maria und Johannes zu seinen Füssen. Kopie von Daret, 1641. Ein anderer Stich Darets von 1639 giebt eine Variante: Christi Leichnam wird von Magdalena und anderen zwei Frauen unterstützt. Das schönste dieser Gemälde, das aus dem Palais Royal, ist nur durch einen Stich Dorignys erhalten. Der Leichnam Christi ist auf einem grossen Steine ausgestreckt, Maria kniet zu seinen Füssen, hat das Bahrtuch abgenommen und betrachtet seine Züge. Unten: Sicne Christe jaces, mundi spes una jacentis? aut surge, aut perij: Te velut umbra sequor. Simon Vouet pictor regius pinxit in Palazzio regali. cum privil. Regis 1644. Michel Dorigny sculpsit. Von den andern zahlreichen Bildern mit religiösem Inhalt sind folgende erhalten:

Durch einen Stich Dorignys die Reinigung Mariae, vom Hauptaltar der Jesuitenkirche zu Paris, wie aus folgender Inschrift zu ersehen ist: Votiuam hanc Occursus Dominici Tabulam Eminentissi Cardinalis Ducis Richeliaci Pietas in Aedis P. P. Jesuitarum Parisiensium principe Altari dicauit. An. m. DC. xli, Simon Voüet, pictor Regius pinxit, Michel Dorigny sculpsit.

Himmelfahrt Mariae nach dem Gemälde in der Kirche le Pont aux Dames. Darunter: Simon Vouet pinxit in Abbatia vulgo dicta le Pont aux Dames, Michel Dorigny sculpsit 1640 cum priv. Reg. christ. Eine andere Himmelfahrt, auch durch Dorignys Stich erhalten, nach Vouets Gemälde für die Königin Anna von Oesterreich: Hanc tabulam Anna Austriaca Augusta Galliarum Regina Et Rectrix In Precario Suo Pietatis Monumentum. Consecravit. Simon Vouetius Pict. Reg. ne tam illustre regiae pietatis exemplum intercideret, universo Orbi exhibendum, tabulis aeneis incidi curavit Sim. Vouet pinx. cum priv. Reg. Mich. Dorigny coelavit. 1647.

Die heilige Maria, die Jesuiten unter ihren Schutz

nehmend, auch von Dorigny gestochen: Illustriss. ac Nobiliss. D. D. Fr. Soublet Dom. de Noyers, Baroni de Dangu Regi ab Intimis Consilijs et Secretis Aedificijs Regijs Praefecto. Hanc Tabulam ipsius voto in aede Nouit. Jesuit. positam Sim. Vouet. Pictor Reg. obsequij. ergo. D. D. A. M. DC. xlij. Cum priuilleg. Regis. M. Dorigny scul. Parisii.

Josephs Traum und sein Emporsteigen zum Himmel, durch zwei Stiche Tortebats aus dem Jahre 1640. In einer grossen Komposition, in der sich viele Motive nach Raphael finden, hat Vouet Simson beim Feste der Philister im Augenblick dargestellt, wo er im Begriff ist, die Säulen zu zerbrechen. Unten: Regiorum peristromatum apparatus a Simone Vouet inventus et Ludovici XIII. Reg. christianissimi jussu decorandae Luparae depictis. François Tortebat del. sculp. et expriv. excud. An. Dom. Mill. Sex. Cent. sexag. quinto.

In derselben breiten Art sind auch die Bilder: Lot und seine Kinder (Dorigny 1639), Abraham, sich mit seinem Sohne Isaac auf den Berg begebend (Tortebat 1665), Der kleine Moses, von Pharaos Tochter aus dem Nil gerettet (Tortebat 1665), Salomons Urteil, Elias auf seinem Feuerwagen etc., gehalten.

Aus dem Leben der Heiligen entnimmt Vouet diejenigen als Gegenstand seiner Komposition, die als allgemein übliche Typen der Zeit galten. So haben wir den heiligen Anton von Padua erstens als Eremiten in der Kapelle des Herrn d'Aubry, erhalten durch den Stich Dorignys, auf dem Folgendes steht: Simon Vouet Pictor Reg. pinxit apud P. P. Orator. in Sacello D. d'Aubry. Comit. Consistor. cum privileg. Reg. 1640. M. Dorigny, Parisij sculp. Einen anderen hlg. Anton von Perier, gestochen 1632 und einer von Lasne.

Vom heiligen Franciscus als Gegenstand von Vouets Bildern sind folgende Stiche erhalten: Einer von Mellan, den Heiligen

in Ekstase auf Wolken darstellend, und ein zweiter von Audran, 1637.

Des heiligen Petrus Befreiung aus dem Gefängnisse, die von Vouet im Hôtel Séguier gemalt wurde, ist durch einen Stich Dorignys überliefert worden. Die Inschrift lautet: Simon Vouet pinxit in Oratorio D. D. Petri Seguerij Franciae Cancellarj cum privilegio Regis Christianissimi. M. Dorigny sculp. Parisijs 1638.

Vom heiligen Ludwig besitzt die Galerie in Dresden ein grosses schönes Gemälde. Das aus der Jesuitenkirche ist durch Tortebats Stich erhalten. Sanctus Ludovicus, . . . . . Simon Vouet hanc tabulam in Aedis P. P. Jesuitarum Parisiensium principe altari dicavit. Franc. Tortebat delin. sculp. et excud. cum priv. Reg. 1664.

In der Kirche des heiligen Eustachius zu Paris hatte Vouet ein Altarbild dieses Heiligen gemalt, welches durch Dorignys Stich erhalten ist: Simon Voüet pinxit pro majori altari basilice S$^{ti}$ Eustachij Parisiorum. cum priv. Reg. christ. M. Dorigny sculp. 1638.

Der heilige Fabian und Lucas wurden auch von Vouet dargestellt.

Die heilige Margaretha ist wiedergegeben in einem Stich Dorignys nach dem Gemälde in der Kirche des Minimes: S. Voüet hanc tabulam in aede P. P. Minimorum Paris. pinxit. Michel Dorigny sculps. it cum priv. Reg. 1639.

Die heilige Katharina am Rade knieend in einem Stich Mellans aus dem Jahre 1625.

Veronica mit dem Schweisstuche in einem Stiche Davids.

Ausserdem noch wurden die heilige Anna und Genovefa von ihm behandelt.

Vouets allegorische und mythologische Darstellungen, die meistens als Ausschmückung der Schlösser und Paläste gedient haben, sind viel zu zahlreich um hier einzelne Er-

wähnung zu finden. Daher werden nur zusammenfassende Titel derselben gegeben. Eine historische Allegorie bildet das Gemälde, den französisch-englischen Frieden darstellend: Von Simon Vouet in der Basilica sereniss. Reginae Anglor. Ottelan nuncupatâ Mich. Dorigny sculpsit cum privilegio Regis 1639.

Eine Reihe von sieben mythologischen Bildern hatte Vouet in der Bibliothek des Kanzlers Séguier gemalt. Erhalten sind sie nur durch Stiche Dorignys aus dem Jahre 1640.

Eine andere Serie fand sich in der Galerie des Schlosses zu Fontainebleau, von Dorigny unter folgendem Titel herausgegeben: Porticus Reginae in Arcis Fontis-Bellaque vestibulo Picturae et Ornatus. An. M. DCXLIV. Unten: Cū. priuil. Reg. Mi. Dorigny Scul. Simon Voüet à M. Sublet de Noyers.

Dazu kommen noch die Plafondmalereien aus dem Schlosse des Kardinals Richelieu, des Herrn de Bulion und d'Effiat, alle durch Stiche erhalten. Als rein dekorative Malerei ist das schon erwähnte Buch der Grotesken erhalten.

Gedruckt in der Königlichen Hofbuchdruckerei von E. S. Mittler & Sohn, Berlin SW12, Kochstrasse 68—71.